MIESIĘCZNIK GRAFICZNY

WARSZAWA NR. 3—4 PAŹDZIERNIK—LISTOPAD 1937.

WYDAWNICTWO DRUKARNI MARIANA DRABCZYŃSKIEGO

O NORMALIZACJI W DRUKARSTWIE

I. NORMALIZACJA PAPIERU.

Folio... quarto... oktavo... — dziwnie jakoś brzmiące wyrazy w dzisiejszych czasach gorączkowej pracy — jakby odgłosy dawnej, minionej już, a tak pięknej, „bajecznie kolorowej przeszłości". Są one jakby symbolem czegoś przebrzmiałego, czegoś, co coraz bardziej przechodzi do lamusa wspomnień, o czym wiemy, że już nie wróci... Jeszcze tylko dla bibliofila, zbieracza różnych szpargałów, szperacza po starych, pokrytych kurzem półkach różnych bibliotek wyrazy te mają wielką, rzeczywistą wartość — są jakby wprowadzeniem go w te dawne czasy, gdy książka była naprawdę dziełem sztuki, dziełem twórczej pracy artysty.

Dzisiejszy drukarz i fabrykant papieru wyrazy te zastąpił ilością idealnie odmierzonych centymetrów ze znakiem mnożenia. Te drobne cyferki — symbol czasu — zastąpiły dawne, zamarłe wyrazy klasycznej łaciny.

Od chwili wynalezienia wyrobu papieru w Chinach na początku II-go wieku po Chr., aż do czasów zastosowania pierwszej maszyny papierniczej w początkach XIX w. — wielkość arkusza papieru, t. j. jego format uzależniony był od wielkości ramy „sita", służącego do czerpania masy, z której wyrabiano papier. Wielkość tego sita uwarunkowaną była wygodnym operowaniem i była tak obliczoną, by robotnik mógł sito to wygodnie zanurzać w kadzi, zawierającej masę, z której wyrabiano papier. W sito takie

nabierał pewną ilość masy, wstrząsał je, aby nadmiar wody ściekł, a następnie, równo rozprowadzoną w sicie masę w postaci bardzo cienkiej warstwy, wyrzucał na stos, przekładając je cienkim materiałem w rodzaju filcu. Sito takie nie przekraczało — jak podają źródła, — 3-ch rozpiętości dłoni (od małego palca do kciuka), a więc posiadało mniej więcej 70—80 cm długości, i 2-ch rozpiętości dłoni (40—50 *cm*) szerokości. Taki arkusz złożony na pół dawał format *folio* duże; *folio* złożone na pół (a więc arkusz dwa razy składany) dawał *quarto;* to ostatnie zaś złożone na pół (arkusz trzy razy składany) dawał *oktavo.*

Terminy: *folio, quarto, oktavo, sedec* nie były określeniem ścisłego formatu papieru, lecz służyły jedynie jako określenie ilości kartek otrzymanych z jednego arkusza.

Chociaż poszczególne młyny papiernicze nieraz latami całymi produkowały tylko jeden rozmiar papieru, można było jednak — przy większej ilości — otrzymywać papier specjalnego formatu. Do tego sposobu uciekano się jednak dość rzadko, a zadawalniano się zwykle formatami, jakie były na rynku, ponieważ ze względu na dosyć dużą ilość młynów papierniczych, zawsze można było dobrać odpowiedni rozmiar arkusza.

Z chwilą gdy zaczęto produkować papier ze znakami „wodnymi"[1]) czyli filigranami, niektóre takie znaki służyły jednocześnie jako określenie formatu. Znakom tym nadawano najprzeróżniejsze formy i nazwy, a z biegiem czasu zaczęły one służyć również jako cecha młyna, gatunku i formatu papieru.

Prócz wygodnego operowania sitem — przy ustalaniu wielkości arkusza grał zapewne poważną rolę i inny czynnik, bardzo ważny, a mianowicie wielkość fundamentu ówczesnych pras drukarskich. Należy sobie uświadomić, że ówczesne prasy drukarskie, budowane wyłącznie z drzewa (pierwszą prasę żelazną, trochę ulepszoną, opartą jednak na tych samych zasadach, co pierwsze prasy drukarskie — zbudował w Anglii lord STANHOPE około roku 1800) nie pozwalały na zastosowanie zbyt dużych rozmiarów fundamentu, a zatem i dużego arkusza, ponieważ trudno było by osiągnąć na ręcznej prasie drewnianej tak wysokie ciśnienie, by odbić równomier-

---

[1]) Określenie „znak wodny" uważam tu za niewłaściwy, bo wprowadzający w błąd. Filigran powstawał bez udziału wody. Na sicie, wykonanym zwykle z drutu lub włosia, rysunek filigranu był wypukły i dzięki temu włókna masy papierowej przyjmowały różne położenie, odmienne od położenia włókien w całym arkuszu. Pozatym na znaku pozostawała mniejsza ilość włókien masy, ponieważ przez trzęsienie włókna te zsuwały się z wypukłego rysunku i w miejscu tem papier stawał się cieńszy i bardziej przezroczysty od pozostałej płaszczyzny papieru.

nie formę drukarską o dużych rozmiarach. Z tych to powodów rozmiar pras nie przekraczał nigdy dużego formatu podwójnego folio.

Dawne nazwy i rozmiary papierów były stosowane aż do początków XIX wieku. W r. 1814 J. König zbudował pierwszą swoją maszynę pośpieszną (cylindryczną), a z tą chwilą forma drukarska mogła być znacznie powiększona. Wynaleziona prawie jednocześnie przez francuza Ludwika Roberta maszyna papiernicza dokonała ostatecznego przewrotu w formatach papieru.

Z rozwojem przemysłu papierniczego w połowie XIX w. w Anglii, Francji i Niemczech występuje nowy czynnik, który wpływa znacznie na tworzenie nowych formatów papieru. Czynnikiem tym jest powstawanie wielkich składów hurtowniczych papieru, które są pośrednikiem między drukarzem i fabrykantem papieru. Starając się zadowolnić wymagania swych klijentów, hurtownicy ci zamawiali w papierniach papiery różnych formatów, dzięki czemu powstała niezliczona ilość różnych wymiarów arkusza. I choć w roku 1883 w Niemczech próbowano poraz pierwszy ustalić 12-cie zasadniczych formatów papieru — próba ta jednak nie dała żadnych poważniejszych rezultatów.

Pierwszym poważnym krokiem do wprowadzenia ścisłych zasad w formatach papieru były prace Towarzystwa „Brücke" dla organizacji pracy umysłowej, założonego w r. 1911 w Monachium.

W poszukiwaniu jakiejś stałej, niezmiennej podstawy dla ustalenia formatów, odgrzebano z zapomnienia pisma uczonego fizyka, profesora uniwersytetu w Getyndze — Lichtenberga, który już na początku XIX w. proponował ustalenie formatu papieru, a więc i książek, opierając się na stałym stosunku boku kwadratu do przekątnej, t. j. $1 : \sqrt{2} = 1 : 1.414...$ Myśli Lichtenberga przebrzmiały wówczas bez echa i dopiero w sto lat później, t. j. w r. 1911 zastosowano je praktycznie ustalając ten stosunek na 1 : 1,414, lub też (w przybliżeniu) 5 : 7, jako stosunek zasadniczy długości do szerokości arkusza papieru.

Wychodząc z tego założenia ustalono jako zasadniczy format książkowy 11,5×16,5 cm, a podwójny na 16,5 23 cm. Przy ustalaniu tego, nieco dziwnego formatu, brano pod uwagę konieczność przystosowania go do pewnego stopnia do średniego formatu oktavo, najbardziej wówczas używanego.

Gdy po śmierci założyciela „Brücke" na czele tego Towarzystwa stanął prof. Wilhelm Ostwald — zaproponował on zmianę powyższych formatów

na formaty, które wyprowadził na podstawie tego samego wzoru t. j. $1 : \sqrt{2}$ ale oparł się na podwajaniu wyjściowych rozmiarów — 1 : 1,41; 1,41 : 2; 2 : 2,83; 2,83 : 4 i t. d. Formaty te w liczbie 16 były znane pod nazwą „formatów światowych" i przedstawiały się następująco:

Formaty światowe ustalone przez Tow. „Brücke" w 1911 r.[1]		
Nr.	cm.	Przeznaczenie
I	1 × 1,41	Formaty przeznaczone dla znaków towarowych, etykietek, kart wstępu, legitymacyj, exlibrisów i t. p.
II	1,41 × 2	
III	2 × 2.83	
IV	2,83 × 4	
V	4 × 5.66	
VI	5,66 × 8	
VII	8 × 11,3	
VIII	11,3 × 16	Format t. zw. „kieszonkowy"
IX	16 × 22,6	„ dla dzieł
X	22,6 × 32	Formaty przeznaczone dla atlasów, wydawnictw artystycznych, małych plakatów.
XI	32 × 45,3	
XII	45,3 × 64	
XIII	64 × 90,5	Formaty dla rozkładów jazdy, planów architektonicznych, map i t. p.
XIV	90,5 × 128	
XV	128 × 181	
XVI	181 × 256	

Jednak, pomimo dość dużej propagandy, formaty te nie przyjęły się, ponieważ „ograniczały" swobodę wydawców, jak np. przy książkach, do 2-ch formatów: 11,3×16 i 16×22,6 cm, a przy wydaniach luksusowych podawały jako zasadniczy tylko jeden format 22,6×32 cm.

W czasie, gdy sprawa znormalizowania papieru weszła w stadium decydujące, dużo głosów propagowało wprowadzenie formatu, którego stosunek boków oparty byłby na „złotej proporcji" t. j $\frac{3-\sqrt{5}}{2}$. Jednym z najzagorzalszych zwolenników tego formatu był i jest R. Engel-Hardt, który w pracy swej *Der Goldene Schnitt im Buchgewerbe,* zresztą bardzo szczegółowej i dokładnej, broni silnie formatu „złotej proporcji". Autorowi temu należy w niektórych wypadkach przyznać rację, szczególniej wtedy, gdy wykazuje,

[1]) Według: F. Bauer: Das Buch als Werk des Buchdruckers.

że zasada $1:\sqrt{2}$ daje dobre rezultaty optyczne przy formatach większych, przy mniejszych zaś formaty te są zbyt wąskie do swej wysokości, co silnie rzuca się w oczy, gdy obserwować formaty te pod względem długości. Z drugiej jednak strony zastosowanie „złotej proporcji” nie rozwiąże sprawy normalizacji papieru tak dobrze, jak czyni to formuła $1:\sqrt{2}$.

W tymże samym czasie gdy Ostwald ustalał swe „światowe” formaty papierów, amerykański drukarz z Chicago Werner, wychodząc również ze wzoru $1:\sqrt{2}$ i biorąc jako wyjściowy format *oktavo* 17×24 cm ustalił następujące formaty, jako zasadnicze: 17×24, 24×34, 34×48, 48×68, 68×96 cm. Werner, jako praktyczny amerykanin, zdawał sobie sprawę, że takie ograniczenie formatów silnie przeciwstawia się wymogom życia praktycznego i dlatego obok formatów zasadniczych podał t. zw. „formaty drugoplanowe”. Tak uzupełnione formaty Wernera podaje poniższa tabelka:

Nowe formaty normalne według Wernera z 1911 r.

Oznaczenie		Plano	Folio	Quarto	Oktavo	Sedec
Pół normalnego	I	31 × 44	22 × 31	15½ × 22	11 × 15½	7¾ × 11
	II	34 × 48	24 × 34	17 × 24	12 × 17	8½ × 12
	III	37 × 52	36 × 37	18½ × 26	13 × 18½	9¼ × 13
	IV	40½ × 57	28½ × 40½	20¼ × 28½	14¼ × 20¼	10⅛ × 14¼
Normalny	I	44 × 62	31 × 44	22 × 31	15½ × 22	11 × 15½
	II	48 × 68	44 × 48	24 × 34	17 × 24	12 × 17
	III	52 × 74	37 × 52	26 × 37	10½ × 26	13 × 18½
	IV	57 × 81	40½ × 57	28½ × 40½	20¼ × 28½	14¼ × 20¼
Normalny podwójny	I	62 × 88	44 × 62	31 × 44	22 × 31	15½ × 22
	II	68 × 96	48 × 68	34 × 48	24 × 34	17 × 24
	III	74 × 104	52 × 74	37 × 52	26 × 37	18½ × 26
	IV	81 × 114	57 × 81	40½ × 57	28½ × 40½	20¼ × 28½

Wprowadzenie dwutorowości formatów papieru — formatów światowych i formatów Wernera prawie równocześnie — wywołało ponowny chaos w tej dziedzinie. I choć w Ameryce formaty Wernera znalazły przychylne przyjęcie, Werner, chcąc doprowadzić do pewnej stabilizacji formatów, wycofał w r. 1917 formaty I i III, zostawiając II i IV; poza tym pragnąc

jak najbardziej zbliżyć formaty swe do formatów światowych — zaznaczył, że formaty proponowane przez niego winny być wykonywane jako plano (arkusze), w broszurze zaś winny być obcięte tak, by równały się „światowym” formatom Ostwalda. Te swoje formaty, dostosowane do formatów Ostwalda, Werner oznaczył cyframi od 7 do 14. Zdając sobie jednak sprawę że ograniczenie formatów do tak małej ilości nie jest dostosowane do potrzeb życia praktycznego — Werner zaproponował — obok formatów zasadniczych — formaty drugoplanowe, które oznaczył znakiem $^1/_2$. A więc między formami 7 i 8 — jest format drugoplanowy $7^1/_2$, między 8 i 9 — $8^1/_2$ i t. d.

Rozmiary formatów papieru Wernera z r. 1917 przedstawia następująca tabelka:

Nowe formaty światowe według Wernera 1917 r.					
Formaty światowe			Formzty pośrednie		
Nr.	nieobcięte	obcięte	Nr.	nieobcięte	obcięte
7	8,50 × 12	8 × 11,3	$7^1/_2$	10,12 × 14,25	9,5 × 13,5
8	12 × 16	11,3 × 16	$8^1/_7$	14,25 × 20,25	13,5 × 19
9	17 × 24	16 × 22,6	$9^1/_2$	20,25 × 28,5	19 × 27
10	24 × 24	22,6 × 32	$10^1/_2$	28,5 × 40,5	27 × 38
11	34 × 48	32 × 45,2	$11^1/_2$	40,5 × 57	38 × 54
12	48 × 68	45,2 × 64	$12^1/_2$	57 × 81	54 × 76
13	68 × 96	64 × 90,5	$13^1/_2$	81 × 114	76 × 108
14	96 × 136	90,5 × 128	$14^1/_2$	114 × 162	108 × 152

Usiłowania Ostwalda i Wernera pod względem wprowadzenia pewnych ograniczeń w formatach papieru napotykały na duży opór ze strony wydawców, drukarzy i fabrykantów papieru. Wydawcy twierdzili, zresztą nie bez słuszności, że nie mogą swych wydawnictw, szczególniej periodyków i dzieł wydawanych w formie bibliotek (zbiorowej) zmieniać pod względem formatów, co mogłoby ujemnie odbić się na pokupie tych wydawnictw, ponieważ kupujący, przyzwyczajony do pewnego formatu, będzie unikał nabywania dzieł o formatach innych. Drukarze swą niechęć motywowali tym,

że formaty znormalizowane nie pozwolą im na całkowite wyzyskanie maszyn, których rozmiary są dostosowane do formatów, używanych dawniej. Te same powody wysuwali i fabrykanci papieru. Poza tym przeciwstawiano jeszcze i ten argument, że artyści przy komponowaniu swych prac graficznych byliby skrępowani tylko kilku rozmiarami, a w dziedzinie sztuki nie można wprowadzać przymusu, za jaki należałoby uważać ściśle określony format.

Te i wiele innych jeszcze zarzutów przeciw normalizacji papieru upadły wobec wymogów i tempa życia po wielkiej wojnie. Zrozumiano, że w tym olbrzymim chaosie formatów, gatunków i gramatury papieru najlepszy fachowiec musi się zagubić. Jak podaje A. Zoebisch, ilość stosowanych formatów papierów w Europie przekracza liczbę 1000.[1]) Obecnie w Polsce doliczyłem się ponad 130 różnych formatów papieru, a liczbę tę uważam za bardzo daleko odbiegającą od rzeczywistości.

Życie więc samo zmusiło wszystkich, którzy mają styczność z papierem, do wprowadzenia pewnego porządku w tym chaosie, tym bardziej, że i instytucje urzędowe poparły te usiłowania. Wrócono więc do formuły $1 : \sqrt{2}$, lecz zasadniczy format, t. zw. format A_0 wyprowadzono inaczej. Opierając się na systemie metrycznym, za punkt wyjścia przyjęto 1 metr kwadratowy = 10.000 cm^2. Wobec tego, że $1 : \sqrt{2}$ = (w przybliżeniu) 1 : 1,41 = 5 : 7, — metrowi kwadratowemu nadano rozmiary 84,1 cm $\times$ 118,9 cm (= 5 : 7), co równa się 99994.9 cm^2, t. j. z bardzo małym odchyleniem 10.000 cm^2. Arkusz o formacie 81$\times$118 cm jest arkuszem zasadniczym i oznaczono go A_0. Arkusz A_0 złożony na pół daje format A_1 = 594$\times$841 mm. Cyfra przy literze A oznacza ile razy należy arkusz zasadniczy złożyć, by otrzymać szukany format.

Komitety normalizacyjne, pragnąc uniknąć zbyt wielkiego ograniczenia wprowadziły t. zw. formaty drugoplanowe, które również oparte są na stosunku boków 5 : 7. Formaty te oznaczono literami B, C i D.

---

[1]) Najbardziej używane (poza znormalizowanemi) formaty w Europie są następujące: (w centymetrach):

Polska: 50 × 70, 63 × 95, 57 × 81, 70 × 100, 75 × 100, 81 × 114; **Austria:** 47 × 60, 54 × 76, 58 × 84. 63 × 95, 70 × 100. **Belgja i Francja:** 44 × 56, 45 × 57, 55 × 73, 57 × 90, 62 × 85, 90 × 126, 100 × 150, 112 × 152; **Holandja:** 87 × 129; **Norwegja:** 96 × 59, 93 × 70, 47 × 65, 50 × 65, 64 × 94, 96 × 134; **Szwecja:** 46 × 59, 50 × 70, 67 × 96, 96 × 134; **Rumunja:** 34 × 42, 42 × 68, 37 × 45, 40 × 50, 42 × 52, 47 × 60, 48 × 66, 49 × 62, 54 × 88, 87 × 120, 95 × 126; **Hiszpanja:** 44 × 56, 56 × 88, 70 × 100, 69 × 88, 44 × 64, 50 × 67, 56 × 76, 58 × 90, 65 × 92, 92 × 126: **Węgry:** 47 × 60, 50 × 70, 54 × 76, 60 × 87, 63 × 95, 70 × 100. 76 × 112, 84 × 116. 65 × 126; **Włochy:** 50 × 70, 60 × 92, 64 × 88, 82 × 118, 95 × 132, 100 × 142.

Ostatecznie jako formaty znormalizowane przyjęto następujące:

Formaty papieru wymiary w mm. Klasa	NAZWA	Szereg A mm	Szereg B mm	Szereg C mm	Szereg D mm
0	Arkusz poczwórny	841 × 1189	1000 × 1414	717 × 1297	771 × 1090
1	Arkusz podwójny	594 × 841	707 × 1000	648 × 917	545 × 771
2	Arkusz	**420 × 594**	**500 × 707**	**438 × 648**	**383 × 545**
3	Pół arkusza	297 × 420	353 × 500	324 × 458	272 × 385
4	Ćwierć arkusza	210 × 297	250 × 353	229 × 324	192 × 272
5	Kartka	148 × 210	176 × 250	162 × 229	136 × 192
6	Pół kartki	105 × 148	125 × 176	114 × 162	96 × 136
7	Ćwierć kartki	74 × 105	88 × 125	81 × 114	78 × 96
8		52 × 74	62 × 88	57 × 81	48 × 68
9		37 × 52	44 × 62		
10		26 × 37	31 × 44		
11		18 × 26	22 × 31		
12		13 × 18	15 × 22		
12		9 × 13	11 × 15		

Przyjęcie znormalizowanych formatów papieru w całym przemyśle graficznym każe się spodziewać jeszcze innych korzyści. Fabryki maszyn drukarskich muszą liczyć się z formatami papierów, stosowanymi w różnych krajach i produkcję swą zmuszone są dostosować do wymagań odbiorców maszyn. Np. niemieckie fabryki maszyn drukarskich jeszcze w roku 1926 budowały maszyny różnych typów, których ilość formatów według F. Ficka dochodziła do 250. Znormalizowanie formatów papierów pozwoli na wprowadzenie kilkunastu zasadniczych rozmiarów, co wpłynie znacznie na obniżenie ceny maszyn drukarskich.

Byłoby bardzo pożądane, aby drukarze polscy, a przedewszystkiem fabryki papieru jak najprędzej przystosowały się do znormalizowanych formatów papieru, a dodatnie skutki wprowadzenia tej reformy okażą się niezawodnie w niedługim czasie.

Marian Drabczyński

ALDUS PIUS MANUTIUS

(Dokończenie)

TRZEBA przyznać, że FRANCISZEK GRIFFO przy tworzeniu antykwy dla Aldusa wzorował się niechybnie na antykwie JANA i WENDELINA ZE SPIRY oraz na antykwie stworzonej przez JENSONA. Ta ostatnia w chwili jej pojawienia się w roku 1470 spotkała się z entuzjastycznym przyjęciem ze strony uczonych włoskich, którzy nigdy nie lubili gotyku, a tym bardziej nie mogli się do niego przyzwyczaić w czasach Odrodzenia. Jednak, przy pilniejszym badaniu, antykwa Jensona wykazuje pewne błędy. Przede wszystkim rysunek wersalików (dużych liter — majuskułów) w proporcjach swych nie odpowiada literom małym (minuskułom). Szczególniej rzuca się to w oczy przy literach H, N, D, P, M, które jakby występują z kolumny i sprawiają niespokojne wrażenie. Poza tym brzydka, pozbawiona wysmukłości jensenowska litera „h" przy antykwie Aldusa potraktowana została inaczej, przybierając formę bardziej dostosowaną do pozostałych liter.

O tym jak wiele wagi przywiązywał Aldus do kroju czcionki można się przekonać, porównywując dzieła jego w kolejności wydań. Aldus rozpoczął swą pracę wydawniczą na szerszą skalę w r. 1495 dziełem KONSTANTEGO LASCARISA p. t. „Erotemata", gdzie zastosował t. zw. pierwszą antykwę aldynowską, w której dopatrzeć się można wpływów gotyku okrągłego (Semi-Gotisch) Jensona z r. 1481. W antykwie tej widzimy ten sam brak proporcjonalności między wersalikami (majuskułami), a literami tekstowymi (minuskułami), który występuje u Jensona. Jednak już w następnym dziele Piotra Bembo (późniejszego kardynała) i ta, dosyć mocna antykwa, nie zadawala Aldusa. Każe Franciszkowi Griffo ciąć nową, bardziej subtelną, podobną jednak w kroju do jensenowskiej, antykwę. Tak powstała słynna antykwa „Poliphilo".

Jedną z największych zasług Aldusa Manutiusa jest wprowadzenie nowego kroju pisma, t. zw. kursywy. Jak niektórzy historycy drukarstwa przypuszczają, twórca tego, zupełnie nowego kroju czcionki, Franciszek Griffo z Bolonji, ten sam, który stworzył antykwę „Poliphilo" — wzorować się miał przy tworzeniu tej kursywy na starych rękopisach Petrarki. Czy przypuszczenie to odpowiada rzeczywistości — dotychczas nie stwierdzono. Do zastosowania tego pisma przy druku większości swych wydań klasyków powodowała zapewne Aldusem chęć upodobnienia swych wydań do dawnych oryginałów. Jak długo Franciszek Griffo pracował nad kursywą — niewiadomo. Jednak już w r. 1501 pojawiło się pierwsze wydanie dzieł klasyków, składane nowym pismem. Przewidując, że pismo to ze względu na swą oryginalność będzie naśladowane przez innych drukarzy, Aldus wystarał się o przywilej, przyznający mu wyłączność używania tego kroju czcionki na przeciąg lat 10. W przywileju tym pismo to określono jako: *Cursivi et Cancellarii, ut scripti calamo esse videantur*. Wielkie powodzenie, jakim cieszyły się książki Aldusa, drukowane kursywą sprawiło, że pismo to, pomimo swego przywileju pojawia się szybko we wszystkich większych drukarniach, a między innymi u WIETORA w Krakowie, u ROBERTA ESTIENNE we Francji (kursywę we Francji i Anglii określają mianem „Italic" — ze względu na pochodzenie włoskie), u PLANTINA w Antwerpii, GRYPHIUSA w Lionie, ANDRZEJA WINKLERA we Wrocławiu oraz CRATANDERA w Bazylei — nie licząc pomniejszych zakładów drukarskich.

O kursywie Aldusa nie można powiedzieć, że jest ona równie piękna, jak jego antykwa „Poliphilo". Przeładowanie różnymi ozdobami, wielka ilość ligatur i nadzwyczajne ścieśnienie czyniło kursywę Aldusa mało czytelną. Pomimo tych wad pismo to znalazło wielkie uznanie w ówczesnym świecie uczonych, a jednym z największych jego zwolenników był „król humanistów" ERAZM Z ROTTERDAMU.

Mówiąc o kursywie Aldusa należy zwrócić uwagę na charakterystyczny fakt: kursywa ta nie posiada dużych liter (majuskułów). We wszystkich wydaniach Aldusa duże litery są kroju antykwy. Ten sam brak wersalików kursywianych uderza również i u innych drukarzy ówczesnych aż do mniej więcej połowy XVI wieku, kiedy to po raz pierwszy pojawiają się wersaliki kursywy.

Chociaż kursywie Aldusa wiele można zarzucić, jednak przyznać trzeba, że wprowadził on do drukarstwa krój pisma zupełnie w tej dziedzinie dotychczas nieznany i w ten sposób zbogacił materjał drukarski pismem, które i obecnie ma szerokie zastosowanie.

Z rozwojem ruchu umysłowego czasów Odrodzenia książka przestaje być lu-



Sopra qualúque delle quale, di charactere Ionico. Romano. Hebræo. & Arabo, uidi el titulo che la Diua Regina Eleuterilyda haueami prædicto & pronoſticato, che io ritrouerei. La porta dextra hauea ſculpta queſta parola. THEODOXIA. Sopra della ſiniſtra qſto dicto. COSMODOXIA. Et la tertia hauea notato cuſi. EROTOTROPHOS.

Da poſcia che nui quiui applicaſſimo imediate, le Damigelle comite incominciorono ad interpretare diſertamente, & elucidare gli notandi tituli, Et pulſando alle reſonante ualue dextere occluſe, di metallo, di uerdacco rubigine infecte, ſencia dimorare furon aperte.

Kolumna z dzieła „Hypnerotomachia Poliphili", drukowanego w oficynie Aldusa w r. 1499, jednego z najpiękniejszych dzieł drukarstwa włoskiego czasów Odrodzenia

 ksusem — staje się nieodstępną towarzyszką ludzi oświeconych. To znaczenie powszechności książki zrozumiał pierwszy Aldus i on to przełamał zwyczaj drukowania książek tylko w wielkich formatach folio. Małe, poręczne, łatwe do przenoszenia wydania klasyków Aldusa w formacie małej oktawy, drukowane kursywą zdobyły wielkie uznanie i zbyt, przyczyniając się w szerokim stopniu do spopularyzowania autorów starożytnych. To wielkie powodzenie jego wydań spowodowało masowe naśladownictwo druków Aldusa, a prym w tym naśladownictwie trzymał francuski Lion, podrabiając nawet znak jego oficyny — delfina na kotwicy. Obecnie te podrobione wydania nazywane są ,,fałszywymi Aldynami".

Po za klasykami znanymi, których dzieła były drukowane również i przez innych drukarzy, Aldus przystąpił do wydawania dzieł klasyków greckich, których dzieła znajdowały się tylko w odpisach rękopiśmiennych i w ten sposób powstało 28 t. zw. *editiones principes* (t. j. pierwsze wydania) klasyków greckich.

Nie uznając zupełnie gotyku w swych drukach, Aldus wszystkim swym dziełom starał się nadać zupełnie odrębny, jakby swoisty styl artystyczny. Jego listwy ornamentacyjne rozdziałów, jak również inicjały oraz wszelkie inne ozdoby różnią się bardzo od tak popularnych w owych czasach inicjałów innego współczesnego mu drukarza weneckiego ERHARDA RATDOLDTA, którego inicjały, posiadając jasne litery na czarnym tle, zbyt silnie występowały z kolumny. I chociaż początkowo Aldus stosował inicjały podobne do inicjałów ratdoldowskich, to jednak wkrótce przeszedł do inicjałów o kompozycji rysunkowej przeciwnej, t. j. cały rysunek litery jak również ornament inicjału są potraktowane konturowo, pozostawiając wiele jasnych plam. W ten sposób Aldus osiągnął bardziej sharmonizowany obraz kolumny, nadający całości jednolity wygląd. Ta sama jednolitość i spokój charakteryzuje również jego kolumny tytułowe, składane przeważnie wersalikami, przy czym rozmieszczenie i proporcja wierszy mogą służyć jako wzory doskonałego rozwiązania graficznego kolumny tytułowej.

Jako właściciel wielkiego przedsiębiorstwa wydawniczego posiadał Aldus Manutius również duże zakłady introligatorskie, w których oprawiał dzieła, wyszłe z pod jego pras. Oprawy te, znane pod nazwą opraw aldynowskich wykazują w ornamentyce swej wielki wpływ muzułmańskiego Wschodu. Zjawisko to jest zupełnie zrozumiałe, gdy weźmiemy pod uwagę, że Wschód na całej ówczesnej sztuce weneckiej wywarł wielki wpływ. Wenecja, jako miasto prowadzące ożywiony handel ze Wschodem i Zachodem Europy, stale podlegała wpływom idącym z mahometańskiego już wówczas Konstantynopola, w którym jednak tradycje dawnej sztuki bizantyjskiej były wówczas bardzo żywe.

Ten wpływ sztuki Wschodu na artystyczne oprawy Aldusa tym bardziej silnie

musiał wystąpić, ponieważ pierwszymi introligatorami, umiejącymi preparować odpowiednio skóry, służące do obciągania okładek byli przybysze ze Wschodu — Persowie i Turcy; oni również wprowadzili do Europy sztukę pokrywania złotem wycisków ornamentacyjnych na oprawach skórzanych, czego dotychczas w Europie nie znano. I chociaż ten sposób oprawy znany był już w Europie przed Aldusem, jak tego dowodzą wspaniałe oprawy księgozbioru króla węgierskiego Macieja Korwina — to jednak wielką zasługą Aldusa było, że oprawy te spopularyzował, dając swym czytelnikom dobrą książkę w pięknej oprawie. Pomimo silnego naśladownictwa opraw orientalistycznych, Aldus w ornamentyce opraw swych umiał zachować umiar, nie przeładowując okładek nadmiarem złoceń.

Również w samej technice oprawy Aldus wprowadził doniosłe zmiany. I w tym wypadku, wzorując się na oprawach wykonanych na Wschodzie, ciężkie i niewygodne okładziny drewniane zastąpił miękką papą papierową — poprzedniczką naszej tektury — która wprawdzie nie była tak trwałą jak deska, pokryta często skórą — lecz jednak bardziej odpowiadała małym formatom książek aldynowskich.

Przeszło ćwierć wieku prowadził Aldus swoją oficynę, zdobywając w całej Europie sławę pierwszorzędnego drukarza i zasypując rynki księgarskie swymi wydawnictwami. W lutym 1516 roku ginie z ręki skrytobójców, a zakład ze względu na małoletnich synów prowadzi dalej teść Aldusa — Torreanus de Asola, po którego śmierci w 1529 r. zakład zostaje zamknięty do roku 1533, kiedy to synowie Aldusa i Asoli zawierają spółkę pod firmą *In aedibus haeredum Aldi Manutii Romani et Andreae Asoli soceri* — a Paweł Manutius obejmuje kierownictwo tego zakładu. Jednak już w roku 1540 spólnicy rozchodzą się, a bracia Aldusowie prowadzą nadal drukarnię pod firmą „ALDI SOCII". Firma Aldusa istniała do roku 1590, kiedy to wnuk Aldusa — Aldus Manutius II nie potrafił jej utrzymać i sprzedał ją w obce ręce. Na nim wygasł ród Aldusów w 1597 roku.

O jakimś specjalnym wpływie Aldusa Manutiusa na drukarstwo polskie w początkach XVI wieku nie można powiedzieć. Rozwijające się dopiero drukarstwo polskie w kolebce swej, w Krakowie, uprawiane było przeważnie przez przybyszów z Niemiec, pozostających pod wpływem oficyn niemieckich, używających w drukarniach swych czcionek gotyckich oraz później szwabachy, która i u nas powoli wypierała gotyk. Dopiero z chwilą wprowadzenia do oficyn polskich antykwy, druki polskie nabierają innego charakteru, naśladując drukarzy obcych, stosujących antykwę. Mam wrażenie, że wpływ Aldusa działał nie bezpośrednio na drukarzy polskich, lecz pośrednio, przez Bazyleę, gdzie najsławniejszy drukarz szwajcarski tych czasów J. OPORINUS wzorował się na Aldusie, a jak wiadomo z pod

pras oficyny Oporinusa wyszło wiele dzieł polskich autorów. Drukowali u niego dzieła swe: Jan Łaski, Warszewicki, Orzechowski oraz Frycz-Modrzewski t. j. pisarze, którzy wywierali wielki wpływ na kulturę umysłową Polski XVI wieku. To też w drukach polskich drugiej połowy tego wieku można znaleźć wiele pięknych dzieł, przypominających prace wielkiego drukarza weneckiego, a specjalnie można to powiedzieć o Łazarzu Jendrychowiczu oraz Wietorze, który pierwszy do Polski wprowadził kursywę.

Przez długi czas drukarze południa i zachodu Europy wzorowali się na Aldusie, a druki wyszłe z pod jego pras były przez bibliofilów poszukiwane i opłacane wysoko, jako arcydzieła sztuki drukarskiej. A i teraz jeszcze ,,piękne Aldyny'' mogą służyć drukarzom jako wzór doskonałego druku, jasności i czytelności czcionek oraz doskonałej korekty.

Marian Drabczyński



Fig. 2.

ESTETYKA KOLUMNY

(Ciąg dalszy)

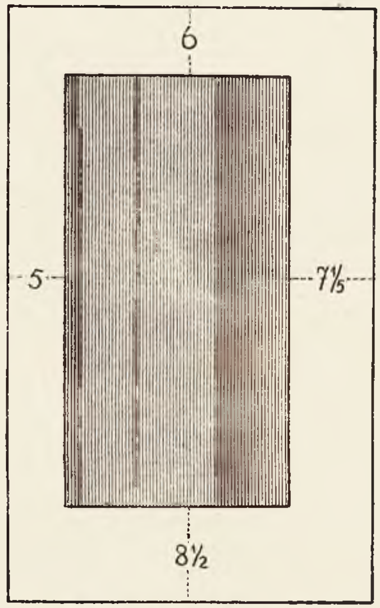
Kolumny nie można traktować jako rzecz samą w sobie. Jej koniecznym, bezwarunkowym uzupełnieniem jest druga kolumna, stojąca obok i dlatego te dwie, wzajemnie uzupełniające się strony muszą być brane pod uwagę przy ustalaniu położenia kolumny. Ustalenie ścisłych reguł dla marginesów jest niemożliwe i byłoby niecelowe wobec rozmaitości różnych, wchodzących tu w grę czynników i różnego przeznaczenia książki. Można ustalić tylko pewne wytyczne, które ułatwiałyby ustalenie położenia kolumny. Budowa kolumny, krój czcionki i jej wielkość, interlinia, format, gatunek i barwa papieru, oraz przeznaczenie książki — wszystkie te czynniki w różnych kombinacjach wymagają różnego rozwiązania sprawy marginesu.

Wszyscy graficy i miłośnicy książki, którzy zajmowali się sprawą marginesów, zaczynali swe badania od starych ksiąg rękopiśmiennych i inkunabułów. I choć na przestrzeni pięciu wieków charakter i przeznaczenie książki ulegały bardzo wielkim zmianom — zasady, z małymi odchyleniami, pozostały te same, co i dawniej. Dawne księgi, czy to rękopiśmienne, czy też już drukowane w drugiej połowie XV i w początkach XVI wieku, były w całym tego słowa znaczeniu, dziełami sztuki. Ówczesny drukarz był nie tylko rzemieślnikiem, lecz jednocześnie uczonym, artystą i współtwórcą książki i każdy szczegół w wykonaniu dzieła był głęboko przemyślany i doskonale harmonizował z całością dzieła. Błędnem jednak byłoby niewolnicze naśladowanie tych wzorów klasycznych. Przy wyciąganiu wniosków, jakie można wysnuć z badania dawnych druków, trzeba być bardzo ostrożnym, bo nie mamy nigdy pewności, czy dzieło, które badamy, nie podlegało pewnym zmianom w późniejszych czasach, np. czy nie było obcinane przy powtórnej oprawie, lub też mogło być uzupełnione później ornamentacją, co często zdarzało się przy dziełach drukowanych w początkach XVI wieku.

Zdaje się, że pierwszym drukarzem-artystą, który dobrze przestudiował stare druki pod względem estetyki graficznej, był William Morris. Jego książki, drukowane w końcu ubiegłego stulecia w Kelmscott Press są klasycznym wzorem doskonałego skoordynowania wszystkich elementów graficznych, stwarzających prawdziwe arcydzieła sztuki drukarskiej.

Morris na podstawie swych studiów ustalił dla marginesów w książce zasadę, że, poczynając od marginesu wewnętrznego — do każdego następnego dodawał $^1/_5$ poprzedniego. A więc: jeżeli margines wewnętrzny równał się 5, to margines górny (przy główce) $= 5 + 1 = 6$; margines zewnętrzny $6 + 1^1/_5 = 7^1/_5$; margines dolny $7^1/_5 + 1^2/_5 = 8^3/_5$ lub $8^1/_2$.

Morris odstępował od tej zasady przy kolumnach, które zamykał całkowicie w ramy bogatej ornamentacji, a wówczas rama ornamentacyjna wypełniała prawie zupełnie marginesy. Np. w „Złotej legendzie" z r. 1892, jednym z najpiękniejszych dzieł Morrisa, marginesy równają się: 2, $2^1/_2$, 5, $6^1/_2$. Jednak te wielkie (szczególnie górny i zewnętrzny) marginesy zapełnione są prawie zupełnie ornamentem.



Marginesy Morrisa

W ostatnio opublikowanej monografii H. Crow'a o Morrisie, wydanej jako specjalny numer miesięcznika „The Studio" (1934) zastosowano z małymi odchyleniami, (możliwe, że odchylenia te powstały przez nieodpowiednie obcięcie przez introligatora), marginesy ze „Złotej Legendy" bez wypełnienia ich ornamentem, jedynie tylko słowo „Rozdział" (Chapter) z cyfrą rzymską umieszczono na marginesie z zewnątrz, jak to zwykł był czynić Morris w większości swych dzieł.

Pomimo, że dzieła wydane przez Morrisa odrodziły sztukę graficzną na przełomie wieków 19 i 20 i wywarły wielki wpływ na prace ówczesnych drukarzy i grafików nie tylko w Anglii, ale i na kontynencie — stosowanie obecnie marginesów Morrisa jest wskazane tylko przy dziełach wytwornych, t. j. takich, jakie Morris wydawał i do jakich swe marginesy dostosował.

Znany niemiecki teoretyk sztuki drukarskiej prof. Rudolf Engel-Hardt w dziele: *Der Goldene Schnitt im Buchgewerbe* obszernie zajmuje się sprawą marginesów i dochodzi do wniosku, że przy ustalaniu tych ostatnich

stosować należy stale zasadę złotej proporcji, t. j. stosunek 3 : 5 : 8, t. j. całkowite pole marginesów wewnętrznego i zewnętrznego podzielić należy na 8 części, z których 3 przeznaczyć na margines wewnętrzny, 5 części zaś — na zewnętrzny. W ten sam sposób należy postąpić z polami marginesów: górnego i dolnego, przy czym jednak sumę dzieli się na 13 części, z których 5 przeznacza się na górny, a 8 na dolny margines. Przy zastosowaniu tej zasady margines górny i zewnętrzny są zwykle równe (o ile kolumna jest proporcjonalna do papieru).

Marginesy, proponowane przez prof. R. Engel-Hardta były i są stosowane bardzo często szczególniej przy formacie oktavo, przy którym i format książki posiada również stosunek boków według „złotej proporcji", t. j. 5 : 8.

Bardzo obszernie sprawą marginesów zajął się prof. dr. Gustaw Milchsack, dyrektor biblioteki w Wolffenbüttel, który badania swe ogłosił w *Archiv für Buchgewerbe* (1901, zesz. 8 i 10). Opierając się na przestudiowaniu wielkiej ilości pięknych rękopisów średniowiecza oraz inkanabułów, niu wielkiej ilości pięknych rękopisów średniowiecza oraz inkunabułów, wyników, co i Engel-Hardt. Marginesy proponowane przez prof. Milchsacka dają się bardzo łatwo obliczyć i zapamiętać, a i pod względem estetycznym odpowiadają wszelkim wymaganiom.

(Dokończenie nastąpi)

BILET WIZYTOWY

Jak wszystko na świecie, tak i bilet wizytowy ma swoją historię. Ta mała, biała kartka papieru przechodziła różne koleje losu, aż osiągnęła tę formę i znaczenie, jakie posiada obecnie. Już przed tysiącem lat — jak podaje J. Jacobson w Nr. 39 *Arts et métiers graphiques* z 1934 r. — bilet wizytowy był znany w Chinach. Ale jakże różny od dziesiejszej wizytówki. Jak tenże sam autor podaje — jeden z ambasadorów angielskich przybywszy do Chin w końcu ubiegłego wieku, otrzymał od pewnego dygnitarza chińskiego „wizytówkę" na papierze czerwonym, niesioną przez sześciu kulisów, gdyż długość jej wynosiła przeszło 18 stóp. Rozmiary i kolor wizytówki zależne tam były od stanowiska społecznego osoby, której ją wręczano. Obecnie w Chinach zwyczaj stosowania odpowiedniej wielkości „wizytówki" do stanowiska osoby otrzymującej ją zanikł całkowicie, stosowaną jest natomiast mała kartka wizytowa, używana na całym świecie.

W Europie bilet wizytowy pojawił się w końcu XVII w., a w wieku XVIII rozpowszechnił się bardzo szeroko między arystokracją francuską.

Był on wtedy niejednokrotnie arcydziełem sztuki graficznej, gdyż wykonanie jego było powierzane takim np. artystom jak słynny malarz i ilustrator J. H. Fragonard, M. Choffart, Rafał Mengs i wielu innym znanym podówczas sławom. Rewolucja francuska przyniosła chwilowy zanik biletów wizytowych. gdyż jako zbytek arystokratyczny, został on zabroniony dekretem Zgromadzenia Narodowego. Konwent zaś posunął się jeszcze dalej i zakazał pod karą śmierci zarówno odwiedzin noworocznych, jak i przesyłania życzeń na biletach wizytowych. W okresie Dyrektoriatu i pierwszego Cesarstwa bilet wizytowy zaczyna znowu wchodzić w życie i to nie tylko wśród arystokracji, lecz również i wśród innych sfer ludności, zwłaszcza burżuazji francuskiej.

W Polsce bilet wizytowy był początkowo też tylko przywilejem arystokracji, która zwyczaj ten przejęła od arystokracji francuskiej, będąc z nią w bliskich stosunkach towarzyskich i kulturalnych.

JANUARY KORCZAK

MAGISTER NAUK PRZYRODNICZYCH
ABSOLWENT UNIWERSYTETU W LEYDZIE

ZAKOPANE

dyonizy galkarzewski

artysta teatrów dramatycznych

MARIAN DRABCZYŃSKI

Wydawca i Redaktor
Miesięcz. Graficznego

Tel. 3-07-21

W-wa, Sienna 33

Józef Brylski

DYREKTOR FABRYKI WYROBÓW GUMOWYCH
W PONIEWIEŻU

PONIEWIEŻ, UL. GRODZKA 12

Dziś bilet wizytowy jest przedmiotem codziennego użytku. Każdego dnia poczta roznosi tysiące tych małych kartek, a w okresie świąt uroczystych, jak Boże Narodzenie lub Nowy Rok są one najlepszym i najbardziej przyjętym sposobem składania życzeń.

Dzięki tej swojej popularności bilet wizytowy otrzymał bardziej prostą i skromniejszą formę. Ale ta sama popularność spowodowała, że wykonanie takiego biletu traktuje się po macoszemu. Stosuje się zwykły szablon, uważając, że nie ma się nad czym zastanawiać. Różnica między jednym, a drugim biletem wizytowym polega jedynie na zmianie kroju pisma. Często stosuje się jakieś cudaczne czcionki, aby stworzyć coś „oryginalnego". Dobrze chociaż, że znikły już zupełnie bilety z tłoczonymi kwiatkami, lub z deseniem „mrożonym", tak szeroko rozpowszechnione przed dwudziestu jeszcze laty.

Na bilet wizytowy bezwzględnie najlepszym jest biały bristol odpowiedniej grubości. Wszelkie papiery tłoczone, jak również płótnowane są nieestetyczne, trudne do druku i pisania, przy czym bilety wizytowe, drukowane na takich papierach nie mają w sobie tej eleganckiej prostoty, która cechuje dzisiejsze wymagania estetyczne. Jeżeli zależy nam naprawdę na wytwornym bilecie, można zastosować karton ze złoconymi brzegami. Dobrze jest również stosować papiery welinowe, które posiadają idealną biel i piękny wygląd zewnętrzny. Stosowanie papierów pergaminowych uważam za mało właściwe, gdyż estetyczniej wygląda zwykły karton, niż marna imitacja pergaminu.

Dobrze było by również dla urozmaicenia stosować układ asymetryczny, co daje duże możliwości zecerowi przy rozplanowaniu treści. Ponieważ bilet wizytowy nie zawsze służy tylko do celów towarzyskich, można by stosować do niego druk barwny. Często bowiem zostawiamy swoją wizytówkę w tym celu, aby dana osoba miała nasz adres, ewentualnie numer telefonu. Dlatego też było by wskazane, aby te, podrzędne bądź co bądź szczegóły, zostały możliwie uwydatnione. Podkreślone np. linią innego koloru, zmuszą do zwrócenia uwagi, a jednocześnie stworzą pewien efekt dekoracyjny, który winniśmy nadać naszej wizytówce, by nie była ona tylko małą, nic nie mówiącą kartką, lecz posiadała swą dyskretną indywidualność.

H. D.

A D A M   M I C K I E W I C Z

MAKSYMY I ROZWAŻANIA MORALNE.

W sercu ludzkim odbywa się nieustanne rodzenie namiętności; tak, iż zgon jednej jest prawie zawsze zaczątkiem drugiej.

Mimo wszelkich starań, aby pokryć nasze namiętności pozorami nabożeństwa i honoru, wyzierają one zawsze z pod tej zasłony.

Ludzie nie tylko skłonni są zapominać dobrodziejstw i zniewag: bywa wręcz, iż nienawidzą tych, co ich zobowiązali, a przestają nienawidzieć tych, co ich obrazili. Obowiązek płacenia za dobre a mszczenia się za złe wydaje się im niewolą, której trudno im się poddać.

Umiarkowanie jest obawą narażenia się na zawiść i wzgardę, na które zasługują ludzie upojeni własnym szczęściem; jest to czcze popisywanie się własną siłą ducha; umiarkowanie wreszcie ludzi na szczycie wielkości jest chęcią okazania się wyższymi nad swą dolę.

Łagodność ta, która uchodzi za cnotę, rodzi się niekiedy z próżności, czasem z lenistwa, często z bojaźni, a prawie zawsze ze wszystkich trojga razem.

Petit antykwa Bodoni na 2-punkt. interlinję

K O N R A D   W A L L E N R O D

PIEŚŃ Z WIEŻY.

Któż me westchnienia, kto me łzy policzy?
Czy już tak długie przepłakałam lata,
Czy tyle w piersiach i oczach goryczy,
Że od mych westchnień pordzawiała krata?
Gdzie łza upadnie, w zimny głaz przecieka,
Jak gdyby w serce dobrego człowieka.

Jest wieczny ogień w zamku Swentoroga,
Ten ogień żywią pobożne kapłany;
Jest wieczne źródło na górze Mendoga,
To źródło żywią śniegi i tumany;
Nikt moich westchnień i łez nie podsyca,
A dotąd boli serce i źrenica.

Pieszczoty ojca, matki uściśnienienia,
Zamek bogaty, kraina wesoła,
Dni bez tęsknoty, nocy bez marzenia;
Spokojność nakształt cichego anioła,
We dnie i w nocy, na polu i w domie
Strzegła mię zbliska, chociaż niewidomie.

Trzy piękne córki było u nas matki,
A mnie najpierwej żądano w zamęście;
Szczęśliwa młodość, szczęśliwe dostatki,
Któż mi powiedział, że jest inne szczęście?
Piękny młodzieńcze! na coś mi powiedział
To, o czem w Litwie nikt pierwej nie wiedział.

Kursywa Petit Bodoni na 2-punkt. interlinję

EUG. KUCHARSKI

OSOBOWOŚĆ I ROZWÓJ TWÓRCZOŚCI

Przeciągła i wychudzona, siwizną okolona twarz ludzka, osklepiona płaszczyzną wyniosłego czoła, z pod którego niby z otchłani patrzą głęboko osadzone, dobre i słodkie, mądre a beznadziejnie smutne oczy — oto zewnętrzna fizjognomja człowieka. Gdy dodać owo charakterystyczne, miękkie przechylenie zmęczonej głowy, jakby zakłopotanej swym umieszczeniem na wysokiej i szczupłej, zgnębieniem schylonej postawie i parę wąsów, zwisających niedbale nad zakrytymi ustami, będziemy mieli przybliżony obraz zewnętrzny człowieka, obraz taki, jak go nam z ostatnich lat życia poety przekazał pędzel Jacka Malczewskiego lub podobizny ówczesne. Rzadko który z naszych pisarzy jest tak dalece „podobny" do swej „doczesnej gliny", może żaden tak jak Asnyk nie da się wyczytać ze swych rysów śmiertelnych i znikomych, bez względu na to, czy przekazał je pędzel genialnego malarza czy też jedynie martwa, fizyczna podobizna.

W tej śmiertelnej skorupie zamknięta była dusza przeczulona i wrażliwa, jakby stworzona na harfę dla uczuć miękkich i rzewnych, łaknąca pogody i uśmiechów słońca, a wystawiona na gromy dziejowej burzy i rzucona w zawrotny wir nowoczesnej myśli; dusza powołana do kontemplacji i rojeń, do rozsiewania czarów uśmiechniętej fantazji lub do snowania złotej przędzy myśli przy blaskach słońca — a rzucona w zgiełkliwy gwar nowoczesnego życia, które wznosząc swój gmach w szarudze i słocie poszukiwało granitu nie kwiatów, domagało się planów nie marzeń, żądało komendy nie poetyckich zawołań. Zdawał sobie sprawę, że jego epoka wchodzi na drogę krzywą, że zdążając do swego celu, depce po rzeczach drogich i świętych, ale równocześnie rozumiał, że ona tę drogę przebyć musi, bo inaczej nie odrobi rzeczy przespanych i zaległych. Nie mógł jej przywtórzyć sercem, a na to, by się jej przeciwstawić lub narzucić samowładnie swój ideał, nie miał ani mocy ani wewnętrznego przeświadczenia. Doba moralnej hegemonii wielkich

Petit antykwa Nordisch na 2-punkt. interlinję

ADAM ASNYK

EPILOG DO SNU GROBÓW

O! jakże trudno pierzchłe już obrazy
Do życia z sennych krain przywoływać!
I jakże smutno ciemne duchów skazy

Z zasłony, którą śmierć rzuca, odkrywać,
I po przepaściach łowić epos bladą,
I, co zawiera męki, odgadywać!

Czyż się nie cofnąć raczej przed gromadą,
Co winy swoje w inne światy wlecze,
I gdy się żywi do spoczynku kładą,

Jeszcze w ciemnościach gdzieś krzyżuje miecze?
Czyż nie zamilknąć przed żyjących rzeszą,
Co mniemać będzie, że wraz z nią złorzeczę?

Świat ten tak dziwny! I ludzie się spieszą
Zetrzeć czemprędzej ślad krwawej areny;
To, w co wierzyli wczoraj, dziś ośmieszą,

I codzień nowej potrzebując sceny,
Trupa przeszłości ze wzgardą wywleką,
Na łup zgłodniałe spraszając hyeny.

Tymczasem cienie nad Letejską rzeką
Kończą tragiczną dramatu osnowę;
Łzy im pod martwą zastygły powieką —

I żale swoje wywodzą grobowe,
Bo żyją tylko tem dalekiem brzmieniem,
Które przyszłości sny potrąca nowe.

Kursywa Petit Nordisch na 2-punkt. interlinję

Drukarni M. Drabczyńskiego.